
This is the **published version** of the article:

Pastor Sánchez, Laura; Sánchez Aguilar, Agustín, dir. "Los amores de Dido y Eneas" de Cristóbal de Morales : un estudio sobre el autor, la obra y la fuente. 2021. 26 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/248228>

under the terms of the  license

***LOS AMORES DE DIDO Y
ENEAS, DE CRISTÓBAL DE
MORALES***

Un estudio sobre el autor, la obra y la fuente

Laura Pastor Sánchez

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2020-2021

Tutorizado por Agustín Sánchez

Grado en Estudios de inglés y español

RESUMEN

Cristóbal de Morales es un dramaturgo del siglo XVII poco conocido del cual se conservan algunas obras, entre ellas, *Los amores de Dido y Eneas*. La obra está sin fechar, pero algunos indicios apuntan a que fue escrita alrededor de 1630-1640, y que el autor pudo haber nacido sobre 1600-1610. La métrica –sobre todo el uso de la silva– y la utilización de figuras retóricas como las metáforas gongorinas hacen que la obra pueda considerarse perteneciente al ciclo calderoniano, más que al ciclo lopesco. Además, la obra cumple perfectamente con todas las normas de la Comedia nueva, aunque algunos aspectos se modifican, ya que el drama es la adaptación de un mito ya conocido a los patrones habituales de las comedias barrocas.

PALABRAS CLAVE: Cristóbal de Morales, Barroco, Comedia nueva, *Los amores de Dido y Eneas*, mito clásico, *La Eneida*, adaptación.

ABSTRACT

Cristóbal de Morales was a seventeenth century theatre writer. He is very little known, but we still preserve some of his works. An example of them is *Los amores de Dido y Eneas*, which is undated. However, some signs indicate that it was written about 1630-1640, and that the author was born about 1600-1610. The meter –especially the use of the “silva” – and the use of rhetorical devices such as the Gongoristic metaphor contribute to consider this work closer to Calderón de la Barca than to Lope de Vega. Moreover, this work perfectly fits the rules of the “Comedia nueva”, although some aspects are modified, as we are dealing with an adaptation of an already known myth to the usual patterns of baroque theatre works.

KEY WORDS: Cristóbal de Morales, baroque, Comedia nueva, *Los amores de Dido y Eneas*, classic myth, *The Aeneid*, adaptation.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. El autor y la obra.....	2
2. El mito de Dido y Eneas y otros motivos de la <i>Eneida</i> en la historia de la literatura española.....	3
2.1 Manifestaciones del mito de Dido y Eneas en la literatura medieval.....	4
2.2 Manifestaciones del mito de Dido y Eneas en la literatura de los Siglos de Oro.....	7
3. <i>Los amores de Dido y Eneas</i> de Cristóbal de Morales: un análisis de las características formales de la obra	9
3.1 Adecuación de la obra a las características de la Comedia nueva.....	10
3.2 Análisis de la métrica.....	12
3.3 Análisis de los recursos poéticos.....	15
4. Comparación entre la comedia teatral y la fuente original.....	17
4.1 Semejanzas entre <i>Los amores de Dido y Eneas</i> y la <i>Eneida</i>	17
4.2 Diferencias entre <i>Los amores de Dido y Eneas</i> y la <i>Eneida</i>	18
Conclusiones.....	21
Bibliografía.....	22

INTRODUCCIÓN

Durante los Siglos de Oro, las piezas literarias que tratan o están influenciadas por historias mitológicas de procedencia grecolatina fueron muy abundantes. En poesía, es muy habitual encontrar referencias mitológicas de todo tipo, aunque cabe destacar que, en el género teatral, también existen obras que aluden o se basan directamente en mitos grecolatinos. El siguiente estudio pretende tratar una comedia del Barroco español muy poco conocida llamada *Los amores de Dido y Eneas*, escrita por un dramaturgo poco conocido también, Cristóbal de Morales y Guerrero. La obra en cuestión es una adaptación del mito de Dido y Eneas –conocido principalmente gracias a la obra cumbre de Virgilio, la *Eneida*– a uno de los géneros más exitosos de los Siglos de Oro, la comedia. Esta llegó a ser muy importante en la época, gracias, esencialmente, a dramaturgos como Lope de Vega o Calderón de la Barca, aunque, tal y como se verá en este estudio, la comedia fue cultivada por muchísimos dramaturgos, que, si bien no tuvieron la misma repercusión, son destacables hoy en día por las obras que se preservan de ellos.

El siguiente estudio tiene unos objetivos muy marcados. Primeramente, se pretende dar a conocer *Los amores de Dido y Eneas*, así como a su autor, ya que resulta sorprendente que un dramaturgo del que se conserva un número relativamente alto de obras sea tan desconocido, teniendo en cuenta la época literaria en que vivió, y el género que cultivó. Además, tal y como se verá más adelante, la obra no está fechada, y, por lo tanto, se intentará deducir el año o las décadas aproximados en que la obra fue escrita. Otro de los objetivos que tiene el estudio es hacer un análisis de las características formales de la obra, ya que no existe ninguna edición moderna, así como determinar las semejanzas y diferencias que existen entre la comedia y la fuente original, la *Eneida*. La hipótesis de la que se parte es la siguiente: la obra de Morales no está escrita sobre 1600, como algunos estudiosos han apuntado, sino debió de ser escrita hacia 1630, pues manifiesta la influencia de la escuela de Calderón.

Para ello, se usará la primera edición del texto de Morales, la cual es un impreso, ya que, como se ha mencionado anteriormente, no existe ninguna edición moderna, y lo único de lo que se dispone es de un manuscrito del siglo XVII y de la edición impresa, disponibles ambas en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Para facilitar el trabajo, se ha procedido a la transcripción de los fragmentos del texto que citaré, modernizando y adaptando la ortografía y la puntuación. Además, el trabajo se completará con la búsqueda exhaustiva de bibliografía secundaria, lo que permitirá conocer qué han sugerido u

opinado otros estudiosos del tema. La metodología de este estudio consiste en, en definitiva, la lectura y el análisis de las fuentes primarias y secundarias para así extraer información e ideas, tanto expuestas ya por otros, como de cosecha propia.

El estudio va a estar dividido, principalmente, en dos bloques. En el primer bloque se expondrá información en relación con el autor y la obra, y se trazará un breve recorrido sobre el trato del mito de Dido y Eneas en la historia de la literatura española –empezando por la literatura medieval y acabando en la literatura de los Siglos de Oro–. En el segundo bloque, por el contrario se encontrará un breve estudio de las características formales de la comedia –como los personajes, la regla de las tres unidades, la métrica o los recursos poéticos–, así como las similitudes y diferencias más importantes que se encuentran entre los dos textos comparados, *Los amores de Dido y Eneas* y la *Eneida*. Toda la información que se extraiga de la lectura de la obra servirá para identificar la década aproximada en que esta fue escrita.

1. EL AUTOR Y LA OBRA

Para comprender cabalmente *Los amores de Dido y Eneas*, lo primero que se debe conocer es su autor y la época literaria en la que escribió la obra. El drama es un claro ejemplo de uno de los géneros más importantes de los Siglos de Oro: la comedia barroca. El máximo exponente de este género, y el más conocido, es Lope de Vega. El dramaturgo, además, fue uno de los creadores de lo que se conoce como la Comedia nueva, una forma nueva de escribir teatro que se convirtió en dominante en la escena española a partir de la década de 1590. Lope fijó una serie de pautas de composición que sirvieron de patrón para muchos otros dramaturgos de la época. Pueden destacarse la división de las comedias en tres actos, la combinación de lo trágico con lo cómico, la ruptura con las tres unidades clásicas propuestas por los neoaristotélicos, o la polimetría de los versos, entre otras características. Más adelante se analizará si todo esto se cumple en la obra de Cristóbal de Morales, o si, por el contrario, *Los amores de Dido y Eneas* no se adapta a los rasgos característicos de la Comedia nueva.

Cristóbal de Morales fue un dramaturgo del que se desconoce su fecha de nacimiento y de defunción, aunque según Carmona –el investigador que más datos ha aportado sobre la biografía del autor–, el estudioso Juliá Martínez “señala que Morales debió de ser contemporáneo de Lope de Vega y sitúa su nacimiento en torno a 1566” (Carmona, 2012: 75). En general, Morales es un autor del que desconocemos prácticamente toda su

biografía. Cabe preguntarse por qué ignoramos tantos datos de un autor al cual se le atribuyen un buen número de obras, tratándose, además, de un escritor que se dedicó a uno de los géneros literarios más exitosos de toda la literatura española, justo cuando la Comedia nueva estaba en pleno auge, o asentada completamente. A continuación, se intentarán desgranar todos esos aspectos que envuelven al autor y la obra para poder llegar a conocer lo poco que se sabe de él gracias a las conclusiones a las que diferentes investigadores del tema han llegado en sus estudios.

Una de las incógnitas más importantes y la que primero se debe aclarar es la de la identidad del autor. Tal y como sugiere Carmona: “Las pocas referencias que hay publicadas sobre él son antiguas y contradictorias, pues en muchas ocasiones los estudiosos parecen estar refiriéndose a personas distintas, a autores diferentes con el mismo nombre” (Carmona, 2012: 71). Según el mismo Carmona, Cayetano Alberto de la Barrera llega a distinguir tres personas homónimas: un maestro natural de Montilla, un maestro de música, y el poeta y dramaturgo (Carmona, 2012: 74). Con respecto a su lugar de origen hay también ciertas dudas. La mayoría de los estudiosos –como Méndez Bejarano– coincide en que el autor nació en Écija, Sevilla (Carmona, 2012: 74). Aunque Carmona destaca que Juliá Martínez primeramente sugirió que pudiera ser de Valencia debido al seseo que se detecta en sus obras: “No obstante, el seseo precisamente y el entusiasmo que en su obra muestra por los temas castellanos, andaluces, y en especial, sevillanos, le llevan a pensar también que fuera de Sevilla” (Carmona, 2012: 75).

En cuanto a su obra, existe una gran cantidad de comedias que están definitivamente atribuidas a Cristóbal de Morales, aunque otras son de difícil atribución. Según Carmona, la obras cuya autoría es segura son: *El renegado del cielo* (publicada en 1641), *Mentir con honra e Historia de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando* (publicada en 1642), *Las academias de amor* (publicada en 1650), *La estrella de Montserrat* (publicada en 1658), *El legítimo bastardo* (publicada en 1669), *Los amores de Dido y Eneas* (s.a.), *Dejar por amor venganzas* (s.a.), *El peligro en la amistad* (s.a.), y *El Renegado, rey y mártir* (s.a.) (Carmona, 2012: 76, 77). Aun así, la primera obra publicada de Morales fue un poema titulado *Contexto triunfal que al desagravio de Cristo Nuestro Señor celebró la iglesia parroquial de la Magdalena de Sevilla*, publicado en 1636 (Carmona, 2012: 74). Por otro lado, las obras de difícil atribución son las siguientes: *El caballero de Olmedo o la viuda por casar* (publicada en 1606), *Peor es un tonto que un real de a ocho* (publicada en 1707), *El bandolero Baturi* (s.a.), *El cerco de Fuenterrabía*

por el príncipe de Condé (s.a.), *El honor en el suplicio y el prodigio de Cataluña* (s.a.), y *San Pedro de Armengol* (s.a.) (Carmona, 2012: 76, 77).

Es preciso, también, intentar deducir cuáles son, aproximadamente, las fechas en que Morales desarrolló su actividad como creador literario. Carmona sugiere que si se atiende a “las fechas de edición y representación de algunas de sus obras podríamos pensar que su actividad literaria se desarrolló a mediados y durante la segunda mitad del siglo XVII” (Carmona, 2012: 78), aunque esto entra en contradicción con la supuesta fecha de nacimiento que da Juliá Martínez en 1566. Según Carmona, considerando la fecha de nacimiento que sugiere Juliá Martínez, “Morales sería uno de los iniciadores de la Comedia nueva, próximo al círculo de Lope de Vega” (Carmona, 2012: 78). Sin embargo, el propio Carmona opina algo muy diferente, destacando que, si se pone la mirada en la comedia teatral que se estudiará en este trabajo, *Los amores de Dido y Eneas*, se pueden observar

los rasgos de una fórmula dramática consolidada. Además, su retórica ampulosa y su lenguaje artificioso nos hace pensar más en la estilización lingüística del ciclo de Calderón de la Barca que en la llaneza de estilo que generalmente se atribuye a los dramaturgos del ciclo lopesco (Carmona, 2012:78).

Como puede observarse, existe un gran debate referido especialmente a los años exactos en que Cristóbal de Morales escribió, y si, por consiguiente, fue un autor perteneciente a los primeros tiempos de la Comedia nueva, o, por el contrario, más cercano a la época de Calderón de la Barca. Como ya se ha podido ver, Carmona-Tierno es más partidario de la segunda opción, dada esta “retórica ampulosa” y “lenguaje artificioso” que dominan en la obra. Por lo tanto, el estudioso está contradiciendo lo que ya había propuesto Juliá Martínez, su fecha de nacimiento en 1566 y su proximidad a los inicios de la Comedia nueva. Uno de los indicios que ayudan a determinar las fechas de redacción de sus obras –en torno a mediados del siglo XVII–, es precisamente las fechas de publicación de algunas de sus obras. Es inverosímil que, tratándose de comedias destinadas a la representación, se escribieran en 1600 aproximadamente, y no se llegaran a publicar hasta cuarenta años más tarde. Nos consta que lo habitual es que los textos teatrales, una vez el dramaturgo los vendía a una compañía teatral, tenían una vida efímera, pues se perdían con facilidad. Resulta poco creíble, por lo tanto, que los manuscritos de las obras de Morales hubieran pervivido durante cuarenta años.

2. EL MITO DE DIDO Y ENEAS Y OTROS MOTIVOS DE LA *ENEIDA* EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

La historia de Dido y Eneas, conocida sobre todo a través de la *Eneida*, no deja de ser un mito, una historia legendaria que ha servido de inspiración para muchísimas creaciones artísticas, tanto españolas como de otras muchas nacionalidades. Es importante aquí el concepto del “retorno del mito”, y cómo este mito se trata en diversas tradiciones literarias, épocas o países. El estudioso Juan Luis Caballero describe el “retorno del mito” como “la encarnación de este mismo en la sociedad humana de cada época, en las inquietudes y frustraciones de cada generación, en la ilusión o desesperación de cada mortal” (Caballero, 1997: 27). Por lo tanto, el mito de Dido y Eneas –como todos los demás– será interpretado o analizado de diferentes formas dependiendo del contexto literario, histórico o social en el que nos encontremos. En general, Caballero considera que el mito de Dido y Eneas es transferible a cualquier contexto histórico, ya que

Somos un Eneas que avanza hacia la consecución de los propios ideales. Pero en el camino surgen obstáculos que nos hacen [...] apartarnos de nuestro destino. [...] Dido está presente también en nuestra vida, en forma de pasión que nos ciega, nos domina y nos aparta de nuestro camino. [...] Se trata de una lucha implacable entre lo que debemos hacer y lo que hacemos, entre lo que queremos ser y lo que somos (Caballero, 1997: 32).

Es necesario conocer, antes de proceder al análisis del uso del mito de Dido y Eneas en las creaciones literarias españolas, las dos versiones existentes de este. Por una parte, existe la versión poética –la que usa Virgilio en la *Eneida*– y, por otro lado, tenemos la versión histórica –la que presenta el historiador Justino en su *Historia universal*–. Sobre esto, la profesora e investigadora Laura Hernández Lorenzo afirma que en la literatura española “la versión poética [...] convive, y en ocasiones, compite con otra versión más histórica, según la cual, el héroe troyano nunca llegó a Cartago y la reina cartaginesa se suicidó al ser requerida como esposa por el rey de los libios” (Hernández, 2015: 55, 56). La diferencia que existe entre las dos versiones es, por lo tanto, que en la versión histórica no habría ningún tipo de conexión entre los dos personajes protagonistas, ya que no se llegan a conocer nunca. Debido a la terminología, se podría llegar a pensar que la versión “histórica” sucedió en la realidad, pero no se debe olvidar que Dido sigue siendo un personaje mítico del que no se tiene constancia que existió. Más adelante se analizará qué versión usa Cristóbal de Morales para su obra *Los amores de Dido y Eneas*, junto con los posibles motivos de esta elección.

2.1 Manifestaciones del mito de Dido y Eneas en la literatura medieval española

Existen muchas obras de la literatura medieval española que, o bien se basan directamente en el mito de Dido y Eneas, o bien están influenciadas por este. En la *Primera Crónica General* alfonsí –la versión primitiva de la cual fue redactada entre 1270 y 1274–, el mito en cuestión presenta algunas diferencias respecto al relato que ofrece Virgilio. Según la investigadora Rita Walthaus, cuando se habla del suicidio de Dido en los relatos medievales, aparece un elemento de gran importancia: “La reina sube a una torre [...], luego, traspasándose el corazón con la espada, se precipita desde lo alto de la torre sobre una hoguera [...] ni en la *Eneida*, ni en el relato de Justino ocurre el suicidio en ese lugar” (Walthaus, 1994: 1172, 1173). En las obras *Castigos e documentos del rey Don Sancho* –compuesta entre 1293 y 1345– y *Sumas de historia troyana* de Leomarte –redactada sobre el 1340–, el elemento de la torre en el suicidio de la reina persiste (Walthaus, 1994: 1175, 1176); por lo tanto, puede decirse que se trata de una pauta que se repite, lo que sugiere que, probablemente, había arraigado en el imaginario colectivo medieval.

Otros aspectos que llaman la atención de los relatos medievales del mito son la eliminación del voto de castidad de Dido y la anulación de la intervención de los dioses clásicos en la trama amorosa. Estos dos aspectos pueden observarse en las tres obras anteriores mencionadas por Walthaus. Con la eliminación del voto de castidad, cuando la reina cartaginesa se enamora de Eneas “no se ve impedida por ningún obstáculo o dilema moral” (Walthaus, 1994: 1173). Además, la estudiosa apunta un hecho muy importante, y es que, en los relatos medievales, sin la intervención directa de los dioses, el papel de Eneas –héroe guiado por los dioses hacia su destino fundador– pasa a ser el de un Eneas burlador y traidor (Walthaus, 1994: 1173). Tal y como destaca la investigadora: “Se trata de una interpretación típicamente medieval del material clásico, en la que domina la tendencia moralizadora. La actuación de Eneas [...] se alega como ejemplo de la traición y la falsedad humanas [...]. Se manifiesta claramente la degradación medieval del héroe troyano” (Walthaus, 1994: 1175). Como se observa, los relatos medievales del mito no se adaptan ni a la versión poética de Virgilio –ya que se advierten diferencias en aspectos muy importantes respecto a la *Eneida*–, ni a la versión histórica de Justino –dado que el encuentro amoroso entre los personajes sucede de igual forma que en la obra del poeta clásico–. Tal y como apunta Hernández, las manifestaciones del mito más cercanas a la versión poética de Virgilio se darán después de la traducción de la *Eneida* que realizó Enrique de Villena entre 1427 y 1432 (Hernández, 2015: 56, 57).

El Caballero Zifar, obra escrita alrededor de 1300, y *La tragicomedia de Calisto y Melibea* –escrita por Fernando de Rojas y publicada en 1499– son obras en las que se perciben influencias del mito de Dido y Eneas. Walthaus advierte ciertos paralelismos entre *El Caballero Zifar* y el mito en cuestión, como, por ejemplo, el hecho de que Dido y Nobleza gobiernen solas sus imperios después de la muerte de sus maridos, la llegada de Roboán a la costa, que recuerda al naufragio de los troyanos, y los banquetes que en las dos historias se realizan después de la llegada de los personajes (Walthaus, 1994: 1177). Sobre los paralelismos entre el mito y la obra de Fernando de Rojas, la investigadora señala: “La escena en que Melibea prepara y realiza el suicidio recuerda el suicidio de la reina de Cartago en la tradición española medieval. [...] Pleberio expresa luego su llanto por la muerte de su hija, como en la *Eneida* la hermana de Dido expresa una queja semejante” (Walthaus, 1994: 1177, 1178). Además, Walthaus menciona aquí otro estudioso, Pabst, quien dice haber señalado la figura de la Celestina como una posible degradación de la Venus virgiliana (Walthaus, 1994: 1178).

2.2 Manifestaciones del mito de Dido y Eneas en la literatura de los Siglos de Oro

En la literatura de los Siglos de Oro, la versión poética del mito es más usada por los poetas y dramaturgos, ya que a Virgilio se le considera uno de los grandes poetas de la antigüedad romana, por lo que su adaptación del mito se convierte en hegemónica. Aun así, la versión histórica también está presente en la literatura de esta época, aunque en menor medida. En poesía, se destaca a Garcilaso de la Vega, ya que el poeta escribió sonetos en los que se muestra una clara referencia al mito. Hernández señala que:

En el soneto X, “Oh dulces prendas por mi mal halladas”, el poeta toledano se hace eco de las palabras de Dido ante las reliquias dejadas por Eneas. [...] a la fundadora de Cartago están dedicadas las redondillas que comienzan “Pues este nombre perdí” y que contienen un epitafio para ella (Hernández, 2015: 57, 58).

Se encuentran, además, muchos otros sonetos de otros poetas del Siglo de Oro que también hacen referencia al mito clásico. Francisco de Quevedo tiene un soneto comenzado por “Si un Eneíllas viera, si un pimpollo”, en el que, tal y como sugiere esta misma estudiosa, “retoma el deseo de la reina de tener al menos un hijo de Eneas para consolarse en su pérdida, al tiempo que ridiculiza y critica al troyano, burlándose de sus epítetos de *pious* y *pater*” (Hernández, 2015: 59). Vicente Cristóbal, hablando sobre Luis de Góngora, sugiere que, en sus composiciones poéticas, hace un “uso de los nombres y

episodios de la mitología para la designación enmascarada de la realidad, para la construcción de figuras como la metáfora, la metonimia o la antonomasia” (Cristóbal, 2002: 64). En concreto, Hernández subraya un pasaje de las *Soledades* en el que se describe y se ensalza la naturaleza que rodea al peregrino, usando la imagen de Dido y de los cartagineses para referirse a la abeja reina y su enjambre (Hernández, 2015: 60). Por último, y en relación con la poesía, se puede señalar, asimismo, la fábula de Juan de Avellaneda titulada *Fábula de Dido y Eneas*, de 1639, que, tal y como advierte Cristóbal, está escrita en un estilo calderoniano y gongorino a la vez. Cristóbal menciona asimismo otras fábulas basadas en el mito, como la de Francisco Manuel de Melo, *Lágrimas de Dido* (1655), y la de Juan Núñez, *Paráfrasis de la epístola ovidiana de Dido a Eneas* (s.a.) (Cristóbal, 2002: 59, 60).

Cabe destacar, además, al estudioso Romano Martín, y cómo este ha encontrado ciertas influencias de la *Eneida* en el *Isidro* de Lope de Vega. Este destaca el uso del tópico del concilio de los dioses por parte del dramaturgo, recurrente especialmente en el libro 10 del poema virgiliano. El investigador aclara qué es exactamente y en qué consiste este tópico: “El tópico consiste [...] en describir a todos los dioses celebrando una asamblea solemne en el Olimpo, presidida por Zeus (o por Júpiter), y que sirve para tratar un asunto muy importante que atañe a los hombres o a los propios dioses” (Martín, 2007: 567). En la obra de Lope de Vega puede observarse una estructura dramática muy similar a la de los concilios de las obras grecolatinas, como los de la *Eneida*, por ejemplo. Se advierte, además, una clara influencia de la escena virgiliana del concilio respecto a la fraseología, al léxico y a los temas (Martín, 2007: 571). Por último, Martín destaca ciertos paralelismos en cuanto a los personajes de las dos obras, ya que en el *Isidro* se puede ver de qué manera se asemeja el Dios padre al Júpiter virgiliano, y la Virgen María a la Venus olímpica (Martín, 2007: 571).

En el teatro de los Siglos de Oro también se encuentran algunas obras que están directamente basadas en el mito de Dido y Eneas, o que están influenciadas por él. Tal y como apunta Walthaus, una de las obras teatrales más conocidas de esta época que trata el mito es *La tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido* de Juan Cirne –escrita a mediados del siglo XVI–. En esta obra, aparecen algunos rasgos del relato medieval del mito –sobre todo a causa de la influencia de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*–, como pueden ser la presencia del amor cortés y el uso de la torre en el suicidio de Dido. Aun así, también se perciben, según Walthaus, elementos que son propiamente renacentistas,

como por ejemplo la reintroducción de los dioses clásicos y del tema del honor y la castidad de la reina (Walthaus, 1994: 1179). Walthaus advierte algo muy importante: “Se observa, pues, que el tema del honor y la castidad de la mujer, como valor social e individual, adquiere importancia en la presentación de Dido en los siglos XV, y, sobre todo, XVI” (Walthaus, 1994: 1180). Por lo tanto, se aprecia cómo dependiendo de la época literaria, la perspectiva o visión del personaje de Dido cambia. En la época medieval no se considera que Dido esté faltando a la memoria de su marido difunto, ya que ni se menciona el voto de castidad, y a Eneas se le representa como el héroe traidor, ya que no se le asigna esta misión divina que debe realizar. Entrando en el Renacimiento, se advierte cómo el tema de la castidad cobra importancia, así como la intervención de los dioses, revirtiendo totalmente los roles de los personajes.

Existe otra obra teatral llamada *Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués –escrita entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII– que también merece un espacio en este capítulo. Rinaldo Froldi señala que el autor usa la versión histórica de Justino, un hecho un tanto extraño teniendo en cuenta la época en que fue escrita y lo que anteriormente se ha comentado acerca de las versiones del mito. Sobre esto, el investigador destaca que:

Virués, como Petrarca, rechaza la tradición virgiliana, que considera una injusta calumnia [...]. Para él, Dido no es la mujer víctima de la pasión amorosa, la que pudo faltar a la memoria de su esposo [...], sino la heroína de la fidelidad, la que se sacrifica para guardar su honor y, al mismo tiempo, su pueblo. Así, al final de la tragedia asistimos a su glorificación, hasta su divinización por boca del mismo Iarbas (Froldi, 2004: 23)

Para acabar, cabe indicar la influencia de la *Eneida* que Cristóbal percibe en el *Quijote*. Según el estudioso, el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos puede representar la catábasis de Eneas a los infiernos, y el encuentro con Dulcinea en sueños podría ser una parodia del comportamiento del espíritu de Dido cuando se encuentra con Eneas. Además, el naufragio de don Quijote y Sancho en el Ebro puede vincularse con el naufragio de los troyanos en las costas africanas (Cristóbal, 2002, 66).

3. LOS AMORES DE DIDO Y ENEAS DE CRISTÓBAL DE MORALES: UN ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA

3.1 Adecuación de la obra a las características de la Comedia nueva

Antes de empezar con el análisis formal de obra, es conveniente resumir brevemente el argumento de la comedia. La obra comienza *in medias res* en pleno conflicto troyano. Eneas huye acompañado de su padre, Anquises, su mujer, Creúsa, y su hijo, Ascanio, pero Creúsa muere en el camino, atacada por los griegos. A continuación, se expone la situación entre Dido y el rey mauritano Iarbas. Este quiere casarse con Dido, pero la reina cartaginesa se niega una y otra vez, ya que pretende respetar la memoria de su difunto marido, Siqueo. De repente, Eneas y los troyanos aparecen en la corte de Dido gracias a la voluntad de Venus, y se produce el enamoramiento entre los protagonistas. En el segundo acto, Eneas narra la historia de su ciudad a Dido, y, más tarde, Siqueo se apodera de un cuadro de la corte para presagiarle a Dido su muerte. Creúsa se le aparece a Eneas en forma de serpiente para advertirle que deje Cartago y siga su destino fundador, mientras que Venus le aconseja al héroe que se quede en las costas africanas para seguir disfrutando de su amor. Más tarde, los dos protagonistas, mientras cazan en el monte, son sorprendidos por una tormenta y se refugian en una cueva donde se produce el encuentro amoroso, dando así por iniciado, el matrimonio. En el tercer acto, después de la muerte de Anquises, Creúsa y Venus vuelven a escena para seguir advirtiéndolo a Eneas, juntamente con el espíritu de su padre, y, finalmente, el héroe parte hacia las costas del Lacio. Cuando Dido conoce la noticia, se suicida. Iarbas, que quiere restaurar el honor de la reina, pretende batirse en duelo con Eneas, pero, cuando esto está a punto de suceder, aparece la diosa Iris y le comunica a Iarbas que los dioses han sido los que han obligado a Eneas a seguir su camino, con lo que evita así el conflicto entre el caudillo troyano y el rey africano.

A continuación, se procederá a averiguar si *Los amores de Dido y Eneas* se adecúa a la estética propuesta por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609. Las principales características de la Comedia nueva son las siguientes: la comedia está dividida en tres actos –planteamiento, nudo y desenlace–, se mezcla lo trágico con lo cómico, se prescinde de las tres unidades –aunque la unidad de acción se acepta–, se hace uso de la polimetría, los personajes son fijos –el galán, la dama, el gracioso, el rey, el antagonista, el padre de la dama y la criada, entre otros–, los temas fundamentales son el amor, el honor y la limpieza de sangre, y se aplica un decoro expresivo –es decir, cada personaje se expresa con un lenguaje acorde con su estatus social–.

Para empezar, cabe señalar que *Los amores de Dido y Eneas* está dividida en tres actos o jornadas, y que cada uno corresponde al planteamiento, al nudo y al desenlace,

respectivamente. En el primer acto, el inicio es *in medias res*, ya que se comienza con el incendio de Troya. El punto de giro que cierra la primera jornada, y nos introduce así en el nudo de la acción es el primer contacto entre Eneas y Dido. En el segundo acto se presenta el conflicto de Eneas, el conflicto de Iarbas, y acaba con el matrimonio de los protagonistas en la cueva. Y en el tercer acto, la historia termina con el suicidio de Dido y la resolución del conflicto entre Eneas y Iarbas. Puede decirse, también, que la comedia mezcla lo trágico –ya que la historia es trágica en sí– con algunos aspectos cómicos, proporcionados especialmente por el personaje de Acates. Como se verá más adelante, el autor hace uso de diversas estrofas, como la redondilla, el romance, la silva y la décima espinela, por lo tanto, también se respetaría el criterio de la polimetría. Además, dos de los temas más importantes de la obra son el amor –la historia de amor entre Dido y Eneas– y el honor –ya que Dido decide quitarse la vida para limpiar su honor manchado por el troyano–.

En cuanto a las tres unidades, se observa cómo el autor rompe con las unidades de lugar y tiempo, ya que la acción sucede durante varios días y en distintos lugares, pero mantiene la unidad de acción, ya que solo se encuentra un hilo argumental, que es el de la historia de amor entre Dido y Eneas. No puede determinarse exactamente cuál es el tiempo externo de la obra, ya que se trata de una historia legendaria, de la cual no se sabe en qué año o años pudo ocurrir exactamente. Sin embargo, se tiene constancia de que es una historia ubicada antes de la fundación de Roma, y, además, algunos estudiosos afirman que Dido podría haber vivido durante el siglo IX a.C. En cuanto al tiempo interno, aunque en el texto no se hallan referencias al paso de los días, se entiende que la historia sucede en más de uno, ya que es imposible que los troyanos pudieran llegar en menos de un día a las costas de Cartago desde Troya. Respecto a los espacios, puede decirse que hay dos principales: Troya y Cartago. Aunque la ciudad de Troya solo aparezca al principio del primer acto, es importante ya que su destrucción es la causa del desarrollo de los acontecimientos. Cabe señalar la importancia de Cartago, ya que la mayoría de los sucesos acontecen en la ciudad africana, aunque, tal y como señala Marcela Nasta: “El destino de Dido se manifiesta como un epifenómeno del destino de Cartago: Dido, principio fundante, es infecunda, y esta infecundidad marca la ciudad desde su fundación misma. [...] Dido muere sin descendencia [...], paralelamente, Cartago no tiene futuro (Nasta, 1994: 222). Además, pueden señalarse dos principales espacios dentro de

Cartago, la corte –donde los protagonistas se enamoran y conversan–, y el monte –donde los enamorados llevan a cabo los actos amorosos–.

Cabe decir que era difícil que Morales pudiera hacer un uso exacto de los personajes propuestos por la Comedia nueva, ya que los personajes de la comedia deberían ser los mismos que en el mito. Aun así, puede percibirse un intento del autor en adaptar los personajes del mito a los personajes arquetípicos de las comedias barrocas. Está claro que el papel de Eneas es el del galán, y el papel de Dido es el de la dama, pero debe advertirse la agregación de personajes como Iarbas, Acates, Fineo o Iris –personajes que no aparecen en la fuente original–. La introducción de estos personajes puede deberse a que el autor quisiera agregar un antagonista a la acción –Iarbas–, un gracioso –Acates–, una mano derecha del antagonista –Fineo–, y una figura divina que pudiera resolver el conflicto que surge entre Eneas y Iarbas –Iris–. Es importante señalar, además, el personaje de Sinón –personaje que solo tiene una intervención en el texto–. Según Arturo Echavarren, en *Los amores de Dido y Eneas*: “Sinón [...] es una figura con una función dramática de especial relevancia, puesto que es el encargado de abrir la tragedia y marcar con un vigoroso monólogo el tono trágico de la misma” (Echavarren, 2007: 155). Por último, y como se podrá observar más adelante, Morales no mantiene el decoro expresivo de los personajes, ya que todos se expresan de la misma manera y con el mismo tipo de estrofas, independientemente de su estatus social.

3.2 Análisis de la métrica

Antes de analizar la métrica de *Los amores de Dido y Eneas*, habría que describir qué dinámicas sigue la métrica en el teatro español del Siglo del Oro. Como se ha mencionado anteriormente, las obras teatrales pertenecientes a la Comedia nueva se caracterizan por el uso de una gran variedad de tipos de versos y estrofas, lo que se conoce como polimetría. Las ventajas con respecto a utilizar siempre el mismo tipo de estrofa son, por ejemplo, una mejor adecuación del tipo de verso a la situación o al personaje que esté hablando, o el evitar que al público le resulte monótono el discurso. Tal y como señala Cáceres, en el teatro barroco “se utiliza sobre todo el octosílabo, metro natural del castellano [...]. Aparecen versos tradicionales o italianos en diversas combinaciones estróficas, siendo las más frecuentes las redondillas, romances, décimas, quintillas, silvas, sonetos y octavas reales” (Cáceres, 2011: 350).

Los amores de Dido y Eneas es una comedia escrita principalmente en romances, silvas y redondillas, aunque se encuentran ejemplos de estrofas como la décima espinela. Como puede observarse, casi todas estas estrofas son propias de la poesía tradicional castellana, y las estrofas de carácter más italianizante son prácticamente nulas en la comedia en cuestión, exceptuando la silva, ya que es una estrofa que incluye versos endecasílabos. Además, Morales no hace ningún tipo de diferenciación atendiendo a los personajes, ya que cada uno de ellos se expresa con cualquiera de las estrofas mencionadas arriba, independientemente de si se trata de un personaje de clase alta o no. Por lo tanto, se observará que tanto Eneas como Iarbas, por ejemplo, se expresan ambos en romance, e, incluso, figuras divinas como Venus e Iris también lo hacen. Algunos ejemplos de esta estrofa en la comedia son los siguientes:

Eneas. La boca
deslizándose entre sustos
explicaba el corazón
lo que el corazón no pudo
callar de la boca, y ella
le dice: callando muero.
Viendo pues el griego que
el incontrastable muro
de Troya era roca fuerte
al golpe de su trabuco
hizo de abeto un caballo [...]

Iarbas. Fineo, si deidad sacra
asistió: y ardiendo seas

con dulces epitalamios
la región del aire llevan,
lisonjeando los dioses,
cómo quieres que de Eneas
desconcierte los favores,
si los dioses los conciertan? [...]

Venus. La que nunca
tanto con dulces rodeos
a ayudar a amor, escucha.
Rendida tengo a la reina
de amor, Eneas, no huyas
la ocasión, goza en los montes
empresa que está por tuya [...].

(*Los amores*, 13, 21, 24)

Prácticamente todos los personajes de la comedia se expresan alguna vez en silvas, como Sinón, Dido, Eneas, Iarbas, Fineo, Acates o Anquises:

Sinón. De este monte que sube
por la parda ciudad de tanta nube,
y siendo Atlante de ellas
caballo quiere ser de las estrellas:
abra el pecho inhumano,
intente los agravios del troyano,
y Troya que reposa,

quede esta vez ardida mariposa [...].

Fineo. En vano, gran señor, remites sabio
otra vez tus intentos a tu labio,
porque en nueva arrogancia
ejemplo es su lealtad de su constancia.
Apenas el armiño

de una mujer violó varón cariño,
siendo humilde vasalla
cuando el lecho que fue de amor batalla
mandó a un verdugo fiero
que profanase el golpe justiciero [...].

Anquises. Escucha
relación corta con sustancia mucha,

que ya han firmado, advierte,
los dioses el decreto de tu muerte,
y tu fama se infama
con triunfos del amor, no de la fama.
Empléate rendido
a la canción de Marte y deja a Dido
con amor o con celos,
este el último aviso es de los cielos.

(*Los amores*, 1, 16, 27)

Un indicio que apunta a que *Los amores de Dido y Eneas* pertenece al ciclo calderoniano, en lugar de al ciclo lopesco, es precisamente el uso de la octava real de Morales de las silvas. Como puede observarse en el estudio de Ángela Otero, las estrofas más usadas por Lope que contienen versos endecasílabos son las octavas reales, los sonetos y los tercetos. Sin embargo, Lope de Vega apenas usó la silva en sus comedias (Otero, 2016: 46). El hecho de que Morales use abundantemente esta estrofa es, probablemente, una influencia calderoniana. En *La vida es sueño*, por ejemplo, la primera intervención de Rosaura es en silva, y es muy habitual encontrar muchos otros ejemplos de esta estrofa en esta obra de Calderón.

Rosaura. Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,

donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente,
que arruga al sol el ceño de su frente [...].

(*La vida es sueño*, vv. 1-15)

Personajes como Ana, Dido, Eneas, Iarbas y Venus se expresan frecuentemente en redondillas. Véase algunos ejemplos a continuación:

Ana. No se atarán los decretos
de los cielos, porque allí
obra la causa, y aquí
se producen los efectos.
Y así puesto que en rigor

decreto del cielo ha sido,
no es ingratitud en Dido
no satisfacer su amor [...].

Dido. De esos pájaros dirás
que no suene más acento,

que el de la tragedia siento,
mas el de la ausencia más.

Iarbas. No puede ser, no es posible
es locura, es caso feo,
Dido segundo Himeneo
no puede ser, no es creíble.

Venus. Mayor triunfo, más honor,
más vitoria y mayor palma,
son los afectos del alma
impresos en el amor [...]

(*Los amores*, 9, 12, 22, 26)

Y para acabar, cabe señalar un ejemplo de décima espinela en el texto. En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope estipula que este tipo de estrofa es muy adecuada cuando el personaje está expresando una queja o un lamento; de hecho, en la comedia de Morales, esta estrofa es usada por Dido cuando descubre las intenciones de Eneas:

Dido. Baste la tragedia, y baste
tu dolor, pues conseguiste
aun más de lo que perdiste
con lo que en mi amor ganaste.
Todo mi afecto robaste,
cuando tu persona ví,
mas disculpar me atreví
de amor los desasosiegos,
que si a Troya abrasan griegos,
Eneas me abrasa a mí.

Mas antes que el sol presuma
(aniquilando la noche)
levantar el rubio coche,
que está durmiendo en la espuma
puedes de la blanda pluma
hacer descanso al dolor,
y antes que aquel ruiñeñor
de amor cante a la mañana,
diré mi amor a mi hermana,
porque aconseje mi amor¹

(*Los amores*, 14)

3.3 Análisis de los recursos poéticos

En muchas obras teatrales barrocas pueden encontrarse recursos retóricos característicos de movimientos como el culteranismo o el conceptismo, estéticas que estuvieron muy de moda desde las primeras décadas del siglo XVII. Estos no pretenden solamente proporcionar elementos meramente decorativos, sino que suponen una forma particular de expresión. Tal y como sugiere José Antonio Hernández Guerrero:

Es cierto que el Barroco supuso una nueva literaturización de la retórica que se traduce en el auge de un estilo recargado, bien por su densidad conceptual, bien por un amplio desarrollo del *ornato*, pero también es verdad que la densidad conceptual y el desarrollo

del *ornato* –los procedimientos decorativos– poseen una singular fuerza explicativa, expresiva, comunicativa e, incluso, persuasiva (Hernández Guerrero, 2012).

Santiago Mollfulleda, teniendo en cuenta lo que han escrito estudiosos como Pabst, Lapesa o Lázaro Carreter, llega a la conclusión que, en las estéticas culteranista y conceptista, los recursos retóricos más empleados son los siguientes: la metáfora, la metonimia, la alusión, la hipérbole, la paranomasia, los juegos de palabras, el paralelismo, el hipérbaton, la elipsis, el retruécano, la antítesis, la comparación o la alegoría, entre otros (Mollfulleda, 2018: 3, 4). Sin embargo, lo que va a intentar demostrarse en este apartado referido a las figuras retóricas, es que la obra de *Los amores de Dido y Eneas*, y, probablemente, gran parte de la producción de Cristóbal de Morales tiene gran influencia calderoniana, para así sustentar la hipótesis de que la obra pertenece más a la época de Calderón de la Barca –1630-1640–, que de Lope de Vega –1600-1610–.

Para empezar, cabe destacar el uso constante del hipérbaton. Algunos de los hipérbatos más significativos podrían ser: “borrón es negro, que mancha / del firmamento estrellado / las luminosas estampas” (3), “sino también de mi vida / quiso cortar justiciero / el estambre” (7), “Ya me voy, mas los troyanos, / advierte, que armas aprestan, / y ha de peligrar tu vida, / si a Italia no das la vuelta” (25). Las metáforas son también constantes, sobre todo las metáforas gongorinas, como, por ejemplo: “campo de esmeralda” (5), “frente de Neptuno” (12) o “aves de madera” (28). Este tipo de metáforas son destacables ya que Calderón las usó abundantemente, y constituyen una de las características del estilo calderoniano. Se encuentran otros tropos típicos de la retórica calderoniana como la metonimia –“el troyano acero” (8), “Dividióse en pareceres / Troya” (13)–, la alegoría –“Ya los dioses, que presiden / la máquina, que conjunta / de once globos se compone” (20), “Que ella Diana del monte / y el Adonis de la selva” (23)–, o la hipérbole –“No porque tiene la lengua / en el paladar pegada” (24), “no quiero que el corazón / salir por los ojos veas” (25)–. Para acabar, también se observan latinismos típicamente gongorinos, como las palabras *cerúleo* –“conchas cerúleas” (19)– o *purpúreo* –“humor púrpureo caliente” (4)–. Asimismo, resulta llamativo el uso metafórico que hace Morales del sustantivo *aborto* y sus derivados, que parece claramente inspirado en el lenguaje de Calderón. En uno de los versos de *Los amores de Dido y Eneas* se lee: “ya el caballo abortó rayos humanos”, y en obras de Calderón leemos expresiones como “Nace el pez, que no respira, / aborto de ovas y lamas” (*La vida es sueño*, vv. XXX-XXXI). Parece que Calderón puso de moda el uso metafórico del término *aborto*, que todavía hacia 1600 se

sentía como un neologismo. De hecho, en el diccionario Iedra consta que la primera aparición de la palabra fue en 1604, en el *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* de Juan Palet.

Como puede observarse, en la comedia de Morales pueden encontrarse muchos de los recursos retóricos que son habituales en obras conceptistas o culteranistas. Como se ha explicado anteriormente, se desconocen totalmente las fechas de redacción y publicación de *Los amores de Dido y Eneas*. Sin embargo, aunque estas figuras retóricas aparecen en muchas obras teatrales del Barroco, los recursos estilísticos y lingüísticos usados por Morales en su comedia remiten a la escuela de Calderón, por lo tanto, es bastante inviable que Cristóbal de Morales naciera en 1566, tal y como apuntalaba Juliá Martínez. Al contrario, lo más probable es que el autor hubiera nacido ya en el siglo XVII y que estuviera escribiendo sobre las décadas de 1630-1640. Esto coincide con la teoría de Carmona-Tierno, la cual sugiere que el autor de *Los amores de Dido y Eneas* no pertenece al ciclo lopesco, sino al calderoniano.

4. COMPARACIÓN ENTRE LA COMEDIA TEATRAL Y LA FUENTE ORIGINAL

4.1 Semejanzas entre *Los amores de Dido y Eneas* y la *Eneida*

Entre la comedia de Morales y los capítulos de la *Eneida* en que se tratan los amores de Dido y Eneas existen muchos paralelismos; de hecho, puede observarse la intención del autor barroco de ajustarse en la medida de lo posible al mito clásico, aunque adaptado, claro está, a la mentalidad y estilo de la época en que vivió. Aquí van a exponerse las semejanzas más importantes y trascendentales entre las dos obras, aportando los ejemplos de ambas, para que así pueda verse de qué manera y hasta qué punto Cristóbal de Morales ha querido reproducir el mito en su comedia teatral.

Para empezar, cabe decir que en las dos obras la causa del enamoramiento entre los dos personajes se debe a la diosa Venus, aunque el enamoramiento se produzca de distintas maneras. En la *Eneida*, Venus se sirve de su hijo Cupido para que tome la forma de Ascanio y pueda hacer surgir el amor entre Dido y Eneas. Sin embargo, esta información en la obra teatral se obtiene gracias a las palabras de Venus cuando esta hace que Eneas llegue a Cartago: “Sigue el rumbo de los hados, / tu madre Venus te guía, / penetrando el aire vago, / hasta dejarte en Cartago, / ama Eneas, y porfia” (*Los amores*, 9, 10). Aun así,

en las dos obras es también importante el papel que desempeña Ana en el enamoramiento, ya que funciona como una especie de incitadora al amor en Dido: “De Iarbas asegurarte / podrá valerosamente / una, y otra es evidente / razón, si la otra esperas / es saber que tú le quieras, / que es la razón más urgente” (*Los amores*, 15); “¿Has de consumir tu juventud en soledad y perpetua tristeza? ¿Nunca has de conocer la dulzura de los hijos ni los placeres de Venus?” (*Eneida*, 2012: 126).

En las dos obras, además, Dido ya dice conocer y haber oído hablar tanto de Troya como del héroe Eneas. En la *Eneida* se lee “¿Eres tú aquel Eneas a quien el alma Venus concibió del troyano Anquises junto a la corriente del frigio Simois?” (*Eneida*, 2012: 61), y en la comedia se lee “Levantad, no prosigáis, / que no sé qué habéis traído, / que para ampararos Dido / basta que Eneas seáis” (*Los amores*, 10). Otra semejanza importante es que, en las dos obras, el personaje de Creúsa realiza a Eneas una profecía sobre su destino fundador: “Esta es mi suerte, la tuya / es dichosa, pues te aguarda / en Italia una corona, / una diadema cesárea / te espera, Rey has de ser / de los Sabinos [...]” (*Los amores*, 5), “Largos destierros te están destinados y largas navegaciones por el vasto mar; llegarás, en fin, a la región Hesperia [...]. Allí te están reservados prósperos sucesos, un reino y una regia consorte; no llores más a tu amada Creúsa” (*Eneida*, 2012: 95). Por último, Morales mantiene un aspecto muy importante en cuanto al suicidio de Dido en la *Eneida*, que es el hecho de que la reina use la espada de Eneas para quitarse la vida: “Sale cayendo, pasada la espada de Eneas por el pecho” (*Los amores*, 31); “[...] se precipita al interior de su palacio, sube furiosa a lo alto de la pira y desenvaina la espada de Eneas, un presente que no había pedido ella para este uso” (*Eneida*, 2012: 147).

4.2 Diferencias entre *Los amores de Dido y Eneas* y la *Eneida*

Diferencias entre ambas obras hay muchísimas, y la mayoría de ellas son pequeños detalles, seguramente debidos a que, para adaptar un mito como el de Dido y Eneas a una obra teatral barroca –que normalmente no suelen ser de larga extensión–, hay que sacrificar muchos aspectos, ya que es prácticamente imposible mantener absolutamente todo.

Para empezar, y siguiendo el orden cronológico, tanto del mito como de la obra teatral, cabe destacar la muerte de Creúsa. En la *Eneida*, Eneas se encuentra directamente con el espíritu de Creúsa: “Mientras la buscaba [...] apareció ante mis ojos un desventurado

fantasma, la sombra de la propia Creúsa; pero su imagen era mucho más grande que la Creúsa que yo conocía” (*Eneida*, 2012: 95). En cambio, en la comedia de Morales, Eneas encuentra a Creúsa moribunda, la ve morir y Acates anuncia su muerte: “Ya por los aires veloces / corrió exhalación, que tala / de los cóncavos del viento / las veredas nunca opacas. / No hay mal que por bien no venga, / una corona te aguarda / en Italia” (*Los amores*, 5). Otra diferencia notable es el motivo de la llegada de los troyanos a Cartago. Como se sabe, en la *Eneida* los troyanos naufragan en las costas africanas, por lo tanto, la llegada de Eneas a Cartago es accidental. Por el contrario, en la comedia es Venus quien, con su poder, hace llegar a Eneas y los troyanos a la corte de la reina Dido como por arte de magia: “Bajan dos nubes de gajos, en una Eneas y Acates, y en la otra Venus”, “Sigue el rumbo de los hados, / tu madre Venus te guía, / penetrando el aire vago, / hasta dejarte en Cartago, / ama Eneas, y porfía” (*Los amores*, 9, 10). Este cambio significativo puede deberse a que, a la hora de la representación teatral, resultaría mucho más fácil la escenificación de una aparición estelar de Eneas y los troyanos, que no la escenificación de un naufragio. Además de efectivo, sería mucho más rápido y sencillo.

Otro aspecto que también conviene destacar son los cambios que Morales introduce en cuanto a los avisos y presagios que se le dan a Eneas para que siga su destino fundador. En la obra de Virgilio, es el dios Mercurio quien, por orden de Júpiter, aconseja al héroe que siga su camino: “El mismo rey de los dioses, [...], me envía a ti desde el claro Olimpo [...] ¿En qué piensas? ¿Con qué esperanzas pierdes el tiempo en las tierras de la Libia? Si nada te mueve la ambición de tan altos destinos, [...] piensa en Ascanio, que ya va creciendo [...], a quien reservan los dioses el reino de Italia y la romana tierra” (*Eneida*, 2012: 134). Además, en la *Eneida*, mientras Eneas está durmiendo, Mercurio se le aparece en sueños para insistirle en que parta enseguida. Es aquí cuando Eneas decide que debe marcharse de una vez por todas. En *Los amores de Dido y Eneas* los avisos se producen de la mano de dos personajes, Creúsa y Anquises. Creúsa, ya muerta, se le aparece a Eneas en forma de serpiente y le dice así: “Ya los dioses, que presiden / la máquina, que conjunta / de once globos se compone, / y de dos ejes se ayuda, / irritados contra ti / en su tribunal calumnian / de tu omisión el delito, / de tu tardanza la culpa” (*Los amores*, 20). Más adelante, el espíritu de Anquises se le aparece al héroe: “que ya han firmado, advierte, / los Dioses el decreto de tu muerte, / y tu fama se infama / con triunfos del amor, no de la fama. / Empléate rendido / a la canción de Marte, y deja a Dido / con amor, o con celos; / este el último aviso es de los cielos” (*Los amores*, 27).

Otra cuestión importante es la rivalidad que surge entre Juno y Venus en la *Eneida* y entre Creúsa y Venus en la comedia. Se trata de un aspecto a destacar, ya que el personaje de Venus desempeña un papel en la *Eneida*, y en la comedia desempeña el papel contrario. En la fuente original es Venus quien está a favor de que Eneas siga su camino hacia las tierras del Lacio, y Juno es quien desea que los troyanos se queden en Cartago y se unan como civilizaciones. De hecho, Juno desata una tormenta cuando los dos protagonistas están en el monte, y así, la diosa favorece el encuentro amoroso en la cueva: “Yo desataré sobre ellos una negra tormenta de agua y granizo y haré retremblar con truenos el firmamento [...] Dido y el caudillo troyano irán a refugiarse en la misma cueva; yo estaré allí y [...] los uniré con indisoluble lazo y Dido será de Eneas. Allí acudirá Himeneo” (*Eneida*, 2012: 129). En cambio, en la comedia, esta rivalidad se traslada a los personajes de Venus y Creúsa. Venus es quien constantemente incita a Eneas a que se quede en Cartago disfrutando de su amor: “Mi ardor, / pues que saberlo deseas, / es de que no falte Eneas / a las delicias del amor”, “Ninguno ha sido cobarde / con las armas de Cupido, / luego es más valor, si en Dido / hace del valor alarde / cuyo afecto, cuya gloria / con más laureles se halla, / porque de amor la batalla / tiene el alma por victoria” (*Los amores*, 26). Y, por el contrario, el espíritu de Creúsa vuelve para enfrentarse a la madre de Eneas: “No la podrás conseguir, / que de esos golfos marinos / hasta los reinos sabinos / ha de surcar el zafir”, “Que por ese campo frío / dé las velas a los vientos, / Eneas, donde el blasón / de Roma consiga ufano, / y olvide tu amor tirano” (*Los amores*, 26).

Por último, es preciso resaltar la incorporación del personaje de Iarbas en la comedia como antagonista. En la *Eneida*, Iarbas solo aparece en una escena, cuando el rey se queja al dios Júpiter tras enterarse de que Dido y Eneas han contraído matrimonio: “¡[...] esa mujer a quien yo di [...] un trozo de costa para cultivar rechaza casarse conmigo y recibe en su reino a Eneas como señor! ¡Y ahora ese Paris [...] está disfrutando de su conquista, mientras que yo llevo inútilmente mis ofrendas a sus templos y alimento tu ineficaz gloria!” (*Eneida*, 2012: 132). En la comedia, tal y como se ha comentado anteriormente, Iarbas es uno de los personajes más importantes, ya que funciona como un antagonista. De hecho, después del suicidio de Dido, surge un conflicto entre Iarbas y Eneas, ya que, el rey mauritano quiere restaurar el honor de Dido: “Todo el coraje de Marte, / africanos, todo el brío / de vuestros heroicos pechos / a esta ofensa solicito”, “Iarbas, siguiéndome vienes, / enojado y ofendido, / y al fin volví a tomar puerto, porque a tu valor invicto / satisfaga, oye, escucha, / antes que el acero limpio / imite de Marte airado / los sangrientos

ejercicios” (*Los amores*, 31). Finalmente, este conflicto se resuelve gracias a la aparición de la diosa Iris, quien le comunica a Iarbas que Eneas ha sido empujado por los dioses del Olimpo a seguir su camino: “La paz del cielo os advierto, / porque lo que ha sucedido / los dioses lo permitieron / y los hados se han cumplido. / [...] / Volved los rayos de acero / a las nubes, pues publico / que los dioses quisieron / y los hados se han cumplido” (*Los amores*, 32).

CONCLUSIONES

El mito de Dido y Eneas, como se ha podido observar, es un mito que ha influenciado grandemente a muchísimos autores de la literatura española, desde la literatura medieval hasta la de los Siglos de Oro, e incluso, la literatura contemporánea. Desde la *Primera crónica alfonsí* y otras obras medievales, hasta *La Celestina* o *El Caballero Zifar*, pasando por obras renacentistas y barrocas de escritores como Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo o Lope de Vega. La representación del mito en las obras en que se reproduce como tal ha ido cambiando según la perspectiva de la época, y por eso, se ha usado o bien la versión poética de Virgilio o la versión histórica de Justino, según la conveniencia.

Los amores de Dido y Eneas es una comedia que sigue todas las normas de la Comedia nueva, por lo tanto, puede decirse que fue escrita cuando este patrón de escritura ya estaba instaurado como modelo en el teatro. Se observa la ruptura de las tres unidades, la polimetría, el uso de personajes arquetípicos, entre otras características, aunque Morales opta por no usar un decoro expresivo, sino que todos los personajes se expresan de la misma manera, independientemente de la categoría social. En cuanto a la métrica, la obra está escrita principalmente en redondillas, silvas, romances y alguna décima espinela, por consiguiente, el autor escribe, tanto en versos octosílabos como endecasílabos. Además, poéticamente se observan muchas figuras retóricas que recuerdan a los recursos estilísticos de Calderón de la Barca, así como las metáforas gongorinas, fuertes hipérbatos, o neologismos de la época.

En cuanto a la adaptación, puede afirmarse que se conservan la mayoría de los aspectos del mito original, reproducido en la *Eneida*. Aun así, como es natural, para adaptar un mito como tal a una comedia barroca –de unas treinta páginas–, es necesario hacer una serie de modificaciones, especialmente la supresión de los detalles menos importantes.

En la obra de Morales se reproducen las escenas más trascendentes del mito –incluyendo algunas que no se encuentran en la obra de Virgilio–, como el enamoramiento a primera vista de los dos protagonistas, el encuentro amoroso en la cueva, o el suicidio de la reina cartaginesa. Quizás, uno de los cambios más notables que lleva a cabo el autor barroco es la introducción del personaje de Iarbas. Este le sirve como antagonista, ya que, si hubiera prescindido de él, la historia solo hubiera contado con el conflicto que ya se reproduce en la fuente original, la marcha de Eneas y el consiguiente suicidio de Dido.

Sin embargo, lo más importante que debe señalarse aquí es la conclusión a la cual se llega después del estudio. Teniendo en cuenta las señales que se han ido proporcionando durante todo el trabajo, es preciso insistir en que es completamente inverosímil que Cristóbal de Morales hubiera nacido en 1566, tal y como sugería Juliá Martínez. Al contrario, el autor debió nacer a principios del siglo XVII, y sus obras, especialmente *Los amores de Dido y Eneas*, fueron escritas a partir de la década de 1630. Leyendo la obra uno puede reconocer la influencia de Calderón de la Barca en el estilo literario y lingüístico, y, gracias a algunos indicios extraídos de la lectura de *Los amores de Dido y Eneas*, puede decirse que Cristóbal de Morales fue contemporáneo de Calderón de la Barca, y no de Lope de Vega, como algunos estudiosos han señalado. Sin embargo, y debido a que la extensión de este trabajo no lo permite, se han quedado por estudiar e investigar muchos aspectos que quizás se han podido comentar muy superficialmente. Sería interesante realizar, en un futuro, un estudio que comparara exhaustivamente la obra de Cristóbal de Morales –no solo la comedia que se trata aquí– con la obra de Calderón de la Barca, y así poder ver todas las semejanzas que segurísimo que se encuentran entre las obras de los dos autores.

BIBLIOGRAFÍA

Cáceres, M. (2011). El teatro barroco en España y sus características.

Caballero, J. L. (1997). El retorno del mito: Dido y Eneas. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (14), 25-34.

Carmona-Tierno, J. M. (2012). Cristóbal de Morales y Guerrero: su vida y su producción dramática, una tesis doctoral en curso.

Cristóbal, V. (2002). Dido y Eneas en la literatura española. *Alazet. Revista de Filología*, (14), 41-76.

- De la Barca, C. (1635). *La vida es sueño* (edición de 2012), Madrid, Castalia.
- De Morales Guerrero, C. (s.a.). *Los amores de Dido y Eneas* (1ª ed.), s.i. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-amores-de-dido-y-eneas-comedia-famosa>
- Echavarren, A. (2007). Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27 (1), 135-160.
- Froldi, R. (2004). La Elisa Dido de Cristóbal de Virués: literatura y teatro. En *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (pp. 15-28). Instituto de Estudios Almerienses.
- Hernández Guerrero, J. A. (2012). Defensa de la retórica barroca. Universidad de Cádiz.
- Hernández, L. (2015). Dido: el personaje virgiliano y su transmisión en la literatura española. *Philologia Hispalensis*.
- Martín, S. R. (2007). Un ejemplo de la influencia de la "Eneida" de Virgilio en el "Isidro" de Lope de Vega. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 30 (2), 565-574.7
- Mollfulleda, S. (2018). Sobre la oposición entre «culteranismo» y «conceptismo». *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, (6), 55-62.
- Nasta, M. (1994). Eneida: Roma y Cartago, entre el ser y la nada. En *XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos 19 al 23 de septiembre de 1994 La Plata*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Latinos.
- Otero, A. (2016). La polimetría en el teatro de Lope de Vega: aproximación a sus orígenes y funciones. *Universidad de Lleida*.
- Virgilio & Cuatrecasas, A. (2012). *Eneida* (32ª ed.), Barcelona, Austral.
- Walthaus, R. (1994). La fortuna de Dido en la literatura española medieval (desde las crónicas alfonsíes a la tragedia renacentista de Juan Cirne). En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)* (pp. 1171-1181).